

中国一画

# 构图大全

浙江人民美术出版社

秋雲類秋水空冷欲為冰無



# 中国画构图大全

郎承文  
著



责任编辑 俞建华  
封面设计 膺洁  
扉页

---

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画构图大全 / 朗承文编著. —杭州: 浙江人民美术出版社, 2002.3

ISBN 7-5340-1338-0

I.中... II.朗... III.中国画—构图(美术)—技法(美术) IV.J212.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 005585 号

---

**中国画构图大全**

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路 347 号)

全国各地新华书店经销

富阳美术印刷有限公司印刷

2002 年 3 月第 1 版·第 1 次印刷

开本: 787×1092 1/32 印张: 8.5

印数: 0,001—3,000

ISBN 7-5340-1338-0/J·1163

定价: 30.00 元

## 目录

- 一、认识构图 /1
- 二、历代中国画构图及构图地位说概述 /5
  - 1. 构图一开始便与“神”结下了不解之缘 /5
  - 2. 构图理念由情势向意境、向心境的演进 /9
  - 3. 构图法则的研究不断深入 /12
- 三、中国画传统构图的基本特征 /19
  - 1. 形神情结 /19
  - 2. 时空一体 /20
  - 3. 气势一以贯之 /23
  - 4. 圆的意味 /27
  - 5. 和静为本 /29
  - 6. 阴阳大观 /30
  - 7. 简约、含蓄、空灵 /32
  - 8. 笔墨精神 /38
  - 9. 水墨为上 /40
- 四、传统中国画的构图法则 /43
  - 1. 天地 /43
  - 2. 取舍 /45
  - 3. 宾主 /46
  - 4. 分疆 /48
  - 5. 开合 /49
  - 6. 起伏 /51
  - 7. 欹正 /53
  - 8. 聚散 /55
  - 9. 疏密 /56

10. 繁略 /59
  11. 虚实 /61
  12. 浓淡 /66
  13. 黑白 /68
  14. 轻重 /71
  15. 动静 /73
  16. 穿插 /76
  17. 呼应 /79
  18. 对比、变化、节奏、平衡和自然 /81
- 五、中国传统画家的构图心态 /85
- 六、中国画构图思想与儒释道诸论的关系 /88
1. 载道论 /88
  2. 畅神论 /89
  3. 阴阳论 /93
  4. 天理论 /95
  5. 观照论 /97
  6. 气的思想 /99
  7. 象外说 /101
- 七、中国画构图与中国音乐、文学、书法的关系 /103
1. 以“乐”为本 /103
  2. 文章天下事 /106
  3. 书画同源 /113
- 八、传统中国画构图的意境与风格 /121
1. 构图与意境 /121
  2. 构图与风格 /128
- 九、西方绘画对现代中国画构图的影响 /153
1. 囫囵吞枣 /153

2. 洋为中用 /155

3. 形式觉醒 /165

4. 艺术回归 /190

#### 十、中国画的几种常见构图 /204

1. “S”形构图 /204

2. 上下构图 /210

3. 左右构图 /212

4. 边角构图 /214

5. 三角构图 /216

6. 环形构图 /218

7. 中心构图 /219

8. 满构图 /221

9. 平行构图 /224

10. 直横构图 /226

11. 格式构图 /228

12. 动态构图 /230

13. 对称构图 /231

14. 相似构图 /232

15. 无中心（多中心）构图 /233

16. 平面构图 /236

17. 复式构图 /237

18. 落款与用印 /240

19. 异形构图 /245

#### 十一、构图的变化 /246

1. 团块概念 /246

2. 点、线、面概念 /247

3. 造型与构图一体化概念 /249

4. 左右腾挪 /250
5. 偏向波动 /251
6. 纤丝粘连 /252
7. 造险破险 /253
8. 趋中和逼边 /254
9. 反向求变，自我超越 /256
10. 无中生有，惟求画理 /257
11. 惟恐不乱 /261
12. 随机生变 /262
13. 整体收拾 /263

写在后面 /265

## 一、认识构图

这里我们要认识的是中国画的构图。

构图，是现今的通俗说法，古人没有这样说的。

南朝谢赫称之为“经营位置”，译成今天的话就是画面各部分位置的谋划安排。这是一种十分实在的说法。

后来有不少人叫成“章法”，显然，章法这个概念是从文法中引用过来的。这和愈来愈多的文人士大夫画起画来有关。在文人们眼里，画画和做文章是一样的。今人石壶仍认为：“画法就是将文章的结构、章法运用于绘画上，画面的虚实、开合等处理方法与文法之理是一致的。”因为一样，画画就从画匠手里转到了文人手里，变成一桩雅事，连皇上都来凑热闹，常常弄得丢了江山。

也有的说“布局”，说“置阵布势”，似乎是将画画看作是弈棋用兵，带有一种战略的意识。综观全局而又有所筹划布置当然是极重要的，不过这两种说法好像都忽略了构图是贯穿于绘画全过程的这样一个事实。

还有人从书法中借来“结体”的概念。结体在书法中指单个字的结构体势，借到绘画中也指一幅画的结构体势。当然，这源于书画同源的思想。

现在有的人喜欢将构图叫作“结构”、“构成”。这似乎和“结体”的说法有点相似。不过现代人是从纯形式的角度来看构图的，如未来派画家赛万理尼就断言：“构图即是内容，表现的是生命。”所以现代人极自然地将个“体”字去掉，代之以“构”。但是“体”对中国人来说却是至关重要的，因为中国绘画中形和意一直没有截然分开过，而“意”或“神”或“心”都是循



着“体”的，这个“体”往往就是中国人所崇尚的“道”！

清初的石涛先生很有个性，他不说经营位置而说“分疆”。他又很有见地，将“分疆”列入《境界章》。可见他也是十分强调形和意的统一的。他认为分疆要有生活才自然，但结论仍做在“无俗迹”、“入神”上。存天地之道就是石涛追求的境界。

因此，中国画家对于构图不是从形式上去看待，而是从观念上去把握。这种观念的把握又不是靠理性分析去认识，而是靠身心去体悟。所以用“结构”、“构成”这样的词来概括中国画的构图，当然就失之偏颇了。

中国画家对构图的这样的体认，使得中国画家对于形式和内容的统一有着天生的自觉，甚至在他们心目中，诸如虚实变化、疏密变化、开合起伏、平衡和谐等等形式因素本身亦是“道”的体现，故而不遗余力地开掘其意义，将其提升。结果是极大地开拓了中国画家细致入微的审美力，发现了极为广阔的审美天地。譬如中国画家对于笔墨意味、黑白意味、程式意味的研究和欣赏都达到了可以傲视世界艺术之林的地步。然而也正是这种有意无意地将形式湮没在内容中的事实，使得中国画家们一直未能对形式，诸如构图作一番单独的、详实的、综合的研究。

但这并不意味着中国画构图的迷失，相反造就了一系列独特的构图观。如因为强调天地同观，因而产生了咫尺千里的“映远法”和散点透视，产生了天地位，强调阴阳关系，无视光影变化，因而注重虚实、疏密、浓淡的相生相克；因为强调气的观念，就有了造势、蓄势、顺势、接势、回势之说；强调时空一体，便有了长卷式构图……

认识中国画的构图，就是要认识这些充分显示了中国画本质特征的独特的构图观及由此而产生的构图法式。继承中国画构图的传统，也就是继承这些反映了中国画本质特征的构图观的构图法则。发展中国画“构图”，更应从这些构图观和法则出发。

传统像一条大河，远连天际，奔腾而来。一边沉淀着泥沙，一边又汇入条条支流，越来越壮阔浩大。

所以，传统是一种积累。积累得越多，越厚实，传统就越深厚博大。具有中国画本质特征的构图观及其法则正是在数千年的漫长岁月中逐步积累而成的。

传统又不是一成不变的，传统之所以能传递下来并一统民族文化，完全在于其活泼泼的生命力，在于其吐故纳新的运动方式。发展变化是传统本身的价值要求，石涛“笔墨当随时代”的呼唤，正是在呼唤传统的活精神，而决不是什么反传统的宣言。

对传统的再认识、再发掘、广吸纳是继承和发扬传统精神，赋予传统时代面目的必由之路。

所谓再认识、再发掘，就是将传统构图法则放在中国的大文化背景中去体认。只有能自觉地用地道的中国人的眼睛去认识世界、认识自我，用地道的中国人的心去表现世界、表现自我时，才算真正把握住了传统构图的精神节拍。这或是一种寻根。只有这样，发展中国画构图才如有本之木、有源之水，才不会妄自菲薄。

所谓再认识、再发掘，也是将中国画传统构图法则放在世界大文化背景中去体认的过程。这是一种参照，是一种对比，是知己知彼。惟其如此，我们才能更为明了传统法则的独特性，尊重其价值所在。

所谓再认识、再发掘，又是将中国画传统构图法则放到一个有个性的，是发展着的中国画家的眼中去审视的过程。只有这样，其结果不仅将具有时代的，同时又有个性的色彩。

传统的发展总是在两个层面上进行着。一个是对传统本身的不断完善、不断筛选、不断发掘、不断自出机杼，然后无法而有法。另一个是广为吸纳传统以外的传统，如中国绘画史上对书法传统的吸纳，对西域文化传统的吸纳等。综观画坛近年来的努力和变化，也显示着这种趋势。

不管哪一个层面上的努力，关键都在一个“纳”字。犹如我们今天喝牛奶、啃面包，但长的依然是黑头发、黑眼睛，因为我们就是这样的种！我们所有的努力，最终能否被传统所接纳，成为新传统的一部分，恐怕还得由传统自己来最后裁决。

这种说法似乎豪气不足，但我还是愿意再说一遍开首的那句话：这里要认识的是中国画的构图。其他的什么画或许可以从头来，洗心革面，中国人的中国画应当是不会数典忘祖的。

基于这样的认识，本书以“来龙去脉”为论述的脉络。说“来龙”，希望通过对传统构图的回顾和认识，弄清楚中国画之所以这样或那样构图的道理所在，并且为今天中国画构图的变革找到切入点。所谓“去脉”，是想总结和分析一番当代中国画构图变化的趋势，从而为其发展作点展望，为关心中国画构图发展的朋友提供一些参考。

## 二、历代中国画构图及构图地位说概述

中国画以“畅神”、“情致”、“会心适意”为主导，以“形”、“神”为其表现和发展的主要情结。中国画的构图思想一直受到“气韵第一”论的统领和抑制，并且因着“畅神适意论”的极度张扬，构图往往处于相对被漠视的地位。

中国画的早熟，导致了中国画的超稳定性，中国画的构图也因此缺少跌宕多姿而呈现相对平实的状态。

同时，又因为中国人注重感悟而不屑于理性的探究，注重从整体上把握的天性，使得中国画论中原本就零星得很的关于构图的述说往往和连篇累牍的“神韵说”高论纠缠在一起。

加上绘画在文人士大夫眼里总归是雕虫小技，文章能安身立命，绘画不过是借以抒写性情的玩物，所以中国画论多为画家的经验谈，不像在文坛，有刘勰、司空图等理论家一本正经地、系统的立论著说。因此，我们今天也只有从整体上来认识和把握中国传统绘画的构图理论了。

### 1. 构图一开始便与“神”结下了不解之缘

东晋顾恺之在其《魏晋胜流画赞》中提出了“置阵布势”的构图说。

“置阵布势”的重点在“布势”，“布势”是“置阵”的要领。势是置阵对象间的关系，有关系得势，无关系失势。没有“布势”，“置阵”成为罗列，也就失去了构图的意义。因此后人又

有把构图称为“取势”的说法。

他在另外一篇《画云台山记》中多次提到要“使势蜿蜒如龙”、造“险极之势”，“诸石重势，严相承以合”和“降势而绝”。可见他还有了势是运动的、连贯的、有起止的认识。

顾恺之说的势实乃情势，即他所表现的人物的情境关系而形成的势。情势由人物的神的“实对”和“悟对”所构成。所以他又提出了“以形写神”的口号。这里的神是实指的，指人物的神情。

顾恺之的构图说是目前所知的中国见诸文字的最早的构图说，是关于人物画的构图说，是以情势为主的形的布置。

南朝宗炳精于玄理、志于山林，所以他的一篇《画山水序》立论颇高。

他认为山水“去之稍阔，则其见弥小”，所以只有“张绡素以远映，则昆阆之形可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”。反映了当时朴素的透视法。宗炳的“映远法”立足于“畅神”的需要。畅神需要广阔的空间，所谓“坐究四荒”。只有远，才有大空间，山水才能“趋灵”，欣赏者才能“应目会心”而神有所畅。宗炳的“神”和顾恺之的“神”之间已有了质的变化，有了相当的主观色彩。这和那时玄学的影响有关。山水画的兴起，无疑是中国绘画史上一个重要的历史转折点。同时代的王微也唱出：“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡，虽有金石之乐，圭璋之琛，岂能仿佛之哉。”真是感慨良深。

宗炳提出的远的概念，直接酿成了山水画的全景式构图。

王微仍旧看重势的表现：“夫言绘画者，竟求容势而已。”或许因为画山水的缘故，他认为绘画不是“本乎形者”，画家应以心灵去发现，则山水就“动生”而“灵出”。看来他说的势是和画家的主观感受相联系的，比之顾恺之的较为客观的“情势说”又进了一步。

南齐谢赫提出了“经营位置”的构图意念，并且将“经营

位置”列入六法中的第五法。

谢赫评顾骏之“赋彩制形，皆创新意”；评顾恺之“格体精微”；评毛惠远“画体周贍”，“无适弗该”，“出入穷奇”；评吴睐“制置才巧”；评张则“鄙于综采，变巧不竭，若环之无端，景多触目”，多是从经营位置这个角度审评的。

有趣的是他所品评的这几个画家大多又被他归入第三品中，这似乎是说，在谢赫的下意识中“经营位置”的地位实在是高于第五位的。看来谢赫尽管认识了“经营位置”，但对其在绘画中的地位和作用尚是蒙昧的。

传为王维所作的《山水论》，当头一句便是“凡画山水，意在笔先”。细读下文，原来王维说的“意”就是透视诀、观察法。就是“定宾主之朝揖，列群峰之威仪，多则乱，少则慢，不多不少，要分远近”，“凡画林木，远者疏平，近者高密”，“山头不得一样，树头不得一般”的构图法。文中费了不少笔墨说的“画题”，也就是构图中立意和取材的问题。

“意在笔先”，说明王维对构图的重要性有了更为明确的认识。

同为唐代的张彦远则索性说：“经营位置，则画之总要。”尽管他没有详细论述，立论颇为突兀，但是唐代对于构图地位的看重，已是不言而喻的了。

五代至宋，中国山水画大盛。山水画博大而庞杂，当然对构图提出了更高要求，因此山水画的发展也带动着构图的发展。检看当时一些山水大家，如荆浩、李成、郭熙的画论中都有关于构图的说法。

荆浩在《笔法论》，创“六要”之说。“气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”就中“思”和“景”主要讲的便是构图。和谢赫的“六法说”相比，荆浩强调了气韵、经营位置和笔墨。墨

是第一次立为一要，而将“应物象形，随类赋彩，传移模写”之法略去了。毕竟“应物象形”、“传移模写”对于一个山水画大师说来是末流本事，不值一提。“随类赋彩”，大概因为崇尚水墨而被悄然搁置。

荆浩也说“意在笔先”，和王维所见相同。但后来的郭熙提出“远望之以取其势，近看之以取其质”和“虽巧不离乎形，固拙亦存乎质”，则涉及到形、质、势的探讨。

李成在大多时候是挺务实的。他在《山水诀》中谆谆丁宁：“穿凿景物，摆布高低”，“摆布裁插，势使相偃”，“不可太多”，“不可太繁”，“时隐时显”，“或有或无”，“有明有晦”，“分清分浊，庶几轻重相兼”，“低昂聚散而不同”，“起伏峥嵘而各异”……

李成悟得了剪裁穿插、明暗、轻重、聚散、隐显、起伏等构图的基本法则。

《山水诀》最后以“回还自然，游戏三昧”作为全文结尾，“回还自然，游戏三昧”就是畅神。李成所有的山水画技法正是围绕着这一目的展开的。

稍后的郭熙在构图上有“三远法”、“遮挡法”、“留天地位法”和“立意定景法”的贡献。

“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。”显而易见，他的“三远法”比之宗炳的“映远法”要深入得多了，可操作性也强了。郭熙先生意犹未尽，又指出：“高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。”从山水画透视的典型概括进而推进到因不同视角的构图所造成的形式意味的探讨上了。

“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰，则高矣；水欲远，尽出之则不远，掩映断其派则远矣”，遮遮藏藏，反觉其高其远，且多了些许画意。这就是“遮挡法”。

“凡经营下笔，必全天地。何谓天地，谓如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中间方立意定景”，经郭熙这么一说，

原本“神本无端”的天地，竟在画面上有了直观的表现。中国画构图中著名的“三段法”就此洋洋洒洒了千余年。

这段话中的“立意定景”则透露了重要信息。郭熙这里说的“意”和王维“意在笔先”的“意”完全不同。王维的“意”指的是画家从观察、取材到经营位置这样的构思过程，而郭熙的意则专指“意境”。在《林泉高致》一文中郭熙之子郭思两次提到《一望松》那幅画：“一望松，先子以二尺余小绢，作一老人倚杖岩前，在一大松下。自此后，作无数松，大小相连，转岭下涧，几十百松，一望不断。平昔未尝如此布置，此特为文潞公寿，意取子孙联绵公相之义。”可见郭熙的“意”正是画家附加给山水的“意”。

由此我们知道了当时的构图从表现情势转入了以表现意境为主导的构图，并且我们还看到郭熙对于形式的意义有了切实的认识。

两宋为山水画发展的高峰期，绘事日精，名家辈出。构图涉及绘画的各个方面，并日趋经验化。构图的立意造境，即“意境说”不但是顾恺之的“情势说”的有机的发展，坚持了中国绘画表现主义的特性，而且为日后的“写心说”奠定了基础。至此，可以说中国画的构图说大致定型。此后千余年是中国画构图的成熟期，这表现在具体构图方法上，画家各自精雕细刻，屡有一得之见，虽少有惊世骇俗的突破，但共同丰富了中国画构图理论。

## 2. 构图理念由情势向意境、心境的演进

无论是情势、意境、心境，都和“神”相关。“情势论”是写神，“意境”和“心境论”欲畅神。所以构图理念的演进根本上是对神的理解的演进。

顾恺之是“以形写神”论的始创者。他所写的神，实指人的神态、神情、神采，因此他的神和形须臾不能分离。他也说



“悟对”，如庖丁解牛，虽然目无牛，但所解的还是牛，庖丁的神始终落在牛上。因此，从根本上说顾恺之的“悟对”还是“实对”。

顾恺之的形神兼备的思路一直贯穿下来，如颇有仙气的宗炳还是说要“以形写形，以色貌色”“来比自然之势”，从而“应目会心”、“神超理得”。郭熙当然要说：“贵夫画山水之本意也。”山水本意就是山水自身自然的情态神韵。连文人画的旗手苏轼也引顾恺之的话说：“传神写影，都在阿堵中。”宋人韩拙提出要“守其实”，认为实不足，而体有余，则为本末倒置，这是关于形神兼备的另一种说法。明人董其昌喜欢做总结：“晁以道诗云，画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。余曰此宋画也。”他总结说以形写神、形神兼备是宋画的基本特征。宋以后这一思想仍旧为画家们所看重。即便董其昌也再三地说：“传神必以形”，“画人物须顾盼语言，花果迎风带露，禽飞兽走，精神脱真……即不知名，定是高手。”又如清人恽寿平观王翬写空烟，认为他“能脱去町畦，妙夺化权，变态要妙，不可知已。此从真相中盘郁而出，非由于毫端，不关于心手。”直至今日，许多创新的中国画家，也仍抱着这一宗旨。

文人画，不满足于对自然的神的表现，而憧憬于表现自我。标榜士大夫文人因自我观照而悟道，以笔墨出之于心而体道、通神的人格修养。文人画这种由外及内的审美革命，必然导致构图理念的演进。

首先是冲破形的桎梏，最有影响的是苏轼的论画诗：“论画以形似，见与儿童邻。”这在当初怕是有点石破天惊的。凭着苏轼在文坛上的地位，振臂一呼，“不似论”就流布开来。以至明人李流芳将“不似之似论”用到了学古人的话题上去，“余画无师承，又不喜临模古人”，因为“夫学古人者，固非求其似之谓也”。真是活学活用了。他这番大实话比石涛的被今人喻为革命性的“我之为我，自有我在，无法有法”论要早了好几十年。李流芳提倡学古人非求其似，其实是反对把古人技法当成绘画对